

كلية الآداب بقنا	الكلية
قسم اللغة الفرنسية	القسم
الثانية آداب فرنسي مميز	الفرقة
مدخل الى الادب الفرنسي	المقرر
د/عادل كامل محمد سليمان	مدرس المقرر
الفصل الدراسي الأول ٢٠٢٣-٢٠٢٤	العام الجامعي

Introduction

Le terme de Moyen Âge traduit à la fois une perspective chronologique et une tentative d'évaluation. Traditionnellement, les historiens situent le Moyen Âge entre la chute de l'Empire Romain d'Occident (476) et la chute de Constantinople (1453). Il s'agit là de repères conventionnels.

Inventé par les humanistes du XVI^e siècle, le concept de Moyen Âge exprime le mépris dans lequel fut tenu ce millénaire (ne parle-t-on pas d'obscur Moyen Âge?), considéré comme une période transitoire, «moyenne», sans grande signification, entre deux sommets de la culture européenne, l'Antiquité classique et la Renaissance. Conception que ne partageaient guère les hommes de ce temps. Ceux-ci avaient

moins la conscience d'identités nationales distinctes que celle d'appartenir à une grande communauté, la chrétienté, notion qui s'élabore autour du VIIIe siècle et se parfait à l'apogée du Moyen Âge, au XIIIe siècle, définie comme la communauté de ceux qui reconnaissent le signe de la croix et témoignent de leur foi au Christ. Quant au temps, les hommes de cette époque n'ont point la conscience d'appartenir à un âge «moyen». Conformément à la conception chrétienne, le temps a un commencement (la Création du monde) et une fin (le Jugement dernier). Dans ce temps, l'Incarnation du Christ constitue une coupure, seule révélatrice, qui sépare le temps d'avant et d'après la Révélation. Les hommes de ce temps ont donc la conscience de vivre un «temps du salut». Toutefois, avec saint Augustin, est mise en place une «périodisation» qui distingue cinq âges avant la

venue du Christ dans le monde et un sixième, ouvert avec l'Incarnation et dont Dieu seul connaît le terme.

Naissance de la littérature française

Le Moyen Âge est la période par excellence des "enfances" de la littérature française. Aux XII^e et XIII^e siècles, notamment, sont inventés des genres poétiques et narratifs français, qui voient le jour avec une grande fraîcheur mais également beaucoup d'éclat : très souvent les premiers textes conservés dans chaque genre sont des chefs d'œuvre accomplis, tels la *Chanson de Roland*, les romans de Chrétien de Troyes ou les poèmes de Guillaume d'Aquitaine.

Même si les genres littéraires ne sont pas encore strictement codifiés, leurs enfances sont aussi marquées par une grande attention pour les formes. L'une des caractéristiques fondamentales de l'art poétique médiéval est la technicité dans la recherche du "style". La

conception médiévale de l'originalité et donc de la notion d'auteur est très différente de celle d'aujourd'hui. Les écrivains n'essaient pas de se démarquer, mais d'intégrer au mieux la tradition, de réécrire des textes antérieurs, d'en rassembler des éléments épars. Les préoccupations affectives importent beaucoup moins que l'intervention formelle. Leur souci n'est aucunement l'expression de sentiments ou d'idées personnels, le thème même n'est qu'un prétexte. Il leur importe de renouveler non les motifs, mais la forme : le sujet c'est l'œuvre elle-même. Ils semblent pleinement conscients de la nécessité, dans toute création artistique, d'introduire un écart rhétorique qui est l'indice d'un genre et la marque d'un style.

Un "Moyen Âge" littéraire ?

L'expression de "Moyen Âge" (inventée à la fin du XVI^e siècle par les humanistes pour qualifier la période qui s'étend de la fin du V^e siècle à la fin du XV^e siècle) serait péjorative si elle n'était pas aussi usée. Elle est en tout cas significative du mépris dans lequel on a longtemps tenu cette époque de la littérature, gommée au bénéfice de la Renaissance, jusqu'à sa redécouverte par le XIX^e siècle romantique.

La période injustement qualifiée de "Moyen Âge" est tout au contraire celle de la naissance de la littérature française. Celle-ci ne voit le jour qu'à la fin du IX^e siècle, date des tout premiers textes littéraires en langue romane. A partir de cette date, la langue romane est perçue comme une langue pouvant rivaliser avec le latin dans l'expression

littéraire, même si le latin demeure la langue savante de la communication internationale. La littérature latine reste féconde. Mais, peu à peu, la nouvelle langue suscite des formes neuves.

Les textes de cette période, toutefois, ne relèvent pas à proprement parler de l'écrit, dans la mesure où la plupart sont destinés à faire l'objet d'une performance orale. Par ailleurs, les textes médiévaux nous sont parvenus à travers des transcriptions manuscrites. D'une copie à l'autre, les variantes sont presque systématiques et parfois très importantes : la "mouvance" du texte est une des caractéristiques de la littérature médiévale. En outre, bien des textes n'ont été conservés que par des copies uniques et/ou très mutilées : nous ne possédons par conséquent qu'une partie, peut-être infime, de la production réelle.

Des textes sans auteurs

Jusqu'au XIII^e siècle, les notions d'œuvre et d'auteur au sens moderne n'existent pas. Les textes sont très souvent anonymes, et toutes les oeuvres, mêmes lorsqu'elles sont associées au nom d'un auteur, sont en partie anonymes. Même lorsqu'un nom d'auteur apparaît, ce n'est le plus souvent qu'une coquille vide : on ne connaît quasiment de Marie de France ou de Chrétien de Troyes que leur nom. Encore ce nom est-il en général un simple prénom, fluctuant selon qu'il s'énonce en langue d'oc ou en langue d'oïl, suivi du nom d'une ville d'origine ou de résidence.

Qui, d'ailleurs, doit être considéré comme l'auteur d'un texte ? Le clerc, homme d'église cultivé, qui remanie une oeuvre existante, ou crée, à partir d'un canevas oral et populaire,

une oeuvre originale qui peut en être très éloignée. Le copiste, qui, chargé de copier, ou plus exactement de transcrire de mémoire, n'hésite jamais à inventer pour combler une lacune, rajouter ou retrancher une partie du texte, l'adapter à un nouvel état de langue ou aux goûts d'un public particulier, corriger un passage qu'il trouve obscur ou mauvais, relier entre elles des oeuvres différentes pour les organiser en un ensemble plus vaste, lorsqu'au XIII^e siècle les cycles sont à la mode. Ou enfin le jongleur, homme de spectacle qui récite, chante, mime ou met en scène, parfois compose des vers qu'il ajoute, et lui aussi adapte les oeuvres pour un public chaque fois différent.

L'auteur au Moyen Âge se considère comme un traducteur ou un continuateur plutôt que comme un créateur. La notion de " propriété littéraire " n'existe pas au

Moyen Âge. Le texte n'appartient pas à un auteur, il n'est pas immuable, aussi est-il normal de s'en servir, de le plagier, le remanier, lui donner une suite ou lui inventer un début.

La chanson de geste

La chanson de geste est la première forme littéraire profane écrite en langue française. Forme médiévale de l'épopée latine, elle est également la transposition dans le monde guerrier des récits hagiographiques des siècles précédents. C'est une forme littéraire de l'acte, comme le souligne le terme de *geste*, qui vient du pluriel neutre latin *gesta* signifiant *actions*, et par extension *hauts faits*, *exploits*. Le terme de *chanson* et le syntagme "chanter de geste" mettent en évidence le caractère oral de textes qui étaient en général chantés ou psalmodiés par des jongleurs (il fallait plusieurs journées pour la récitation publique des 4000 vers de la *Chanson de Roland*), et leur caractère musical (chaque chanson avait sa mélodie). En raison de ce caractère oral, les manuscrits de chansons de geste présentent des variantes particulièrement

fréquentes. Ces longs poèmes narratifs chantés célèbrent les exploits guerriers de héros, en général des chevaliers français devenus des personnages de légende. Les événements narrés remontent à plusieurs siècles (souvent entre la fin du VIII^e siècle et le X^e siècle), mais sont interprétés à la lumière de luttes contemporaines. Le thème récurrent de la croisade, de la lutte des chrétiens contre les sarrasins (ou musulmans) est prétexte à l'exaltation de la vaillance guerrière, de la prouesse, sur un arrière-plan mythique de combats surhumains et de descriptions fabuleuses. Épopée chrétienne, la chanson de geste est une oeuvre de propagande, à forte charge idéologique : elle exalte la lutte de la Chrétienté, aidée par Dieu, contre les sarrasins, qui représentent le Mal : "Païens ont tort et Chrétiens ont droit".

Le style épique

Les chansons de geste sont des poèmes narratifs dans lesquels le mètre utilisé est presque toujours le décasyllabe, très rarement l'octosyllabe ou le dodécasyllabe. Le plus souvent ce vers de dix syllabes est découpé et rythmé par une césure forte après la quatrième syllabe (coupe "épique").

Le récit est composé en laisses, c'est-à-dire en strophes ou séries de vers de longueur variable ayant la même voyelle tonique finale (simple assonance dans les formes anciennes, rime dans les formes tardives). Cette division en laisses assonancées confère à la chanson de geste une grande cohésion phonique, dont l'effet est quasi incantatoire. Il existe différents modes d'association des laisses, qui tous renforcent cette cohésion : les laisses

enchaînées se caractérisent par la reprise au début d'une laisse du dernier vers de la laisse précédente, les laisses similaires reprennent le même motif ou moment narratif mais en déplaçant le point de vue.

La très forte cohésion formelle des chansons de geste est également due à la présence d'un réseau de reprises et d'échos, grâce à l'utilisation d'artifices rhétoriques (chiasme, anaphore, gradation, antithèse, etc.). Le style épique, enfin, est un style "formulaire", caractérisé par le retour, dans une même chanson ou de l'une à l'autre, de motifs stéréotypiques (l'armement, la bataille, le combat singulier, la poursuite, l'ambassade, la déploration funèbre, etc.), rédigés à l'aide de formules récurrentes qui permettent au jongleur d'improviser en fonction des circonstances et de son public.

La chanson de geste possède donc un *tempo* spécifique : la progression linéaire et chronologique de l'action cohabite avec une scansion de nature rythmique et des pauses durant lesquelles la durée se dilate. Il s'agit là de l'une des premières réponses d'une forme littéraire française au problème du temps du récit.

Les grands cycles épiques

La première chanson de geste connue est aussi la plus célèbre, la *Chanson de Roland* (v. 1100). Viennent ensuite, au XII^e siècle, la *Chanson de Guillaume* puis un fragment de *Gormont et Isembart*. Environ 150 chansons, dont la majorité ont été composées aux XII^e et XIII^e siècles, ont ainsi été conservées, qui ont été très tôt regroupées en quelques grands cycles :

- le Cycle du roi ou Geste de Charlemagne ou de l'Empereur, qui compte une douzaine de chansons autour de la *Chanson de Roland*. Elles sont écrites sur une période de deux siècles, puisque les plus récentes, *Otinél*, *Berthe aux grands pieds*, datent du XIII^e siècle.

- le Cycle de Garin de Monglane ou Geste de Guillaume (d'Orange), dont la figure centrale est Guillaume de Septimanie, que l'on suit jusqu'à sa retraite dans un couvent et sa mort édifiante (*Moniage Guillaume*) et autour duquel s'organise toute une parenté imaginaire : son aïeul, Gerin de Monglane, son père, Aymeri de Narbonne, ses frères et neveux (évoqués dans les *Enfances Vivien*, la *Chevalerie Vivien*, etc.). Ce cycle manifeste un début d'affaiblissement du mythe impérial.

- le Cycle de Doon de Mayence ou Geste des Barons (ou vassaux) révoltés, assez hétérogène et caractérisé par la multiplicité de ses héros, notamment *Gormont et Isembart*, *Raoul de Cambrai*, *Ogier*, les *Quatre fils Aymon*, etc. Ce cycle plus tardif est marqué par la remise en cause du pouvoir et de la justice de l'Empereur, qui apparaît désormais sous des traits assez sombres : les héros sont désormais ceux qui se révoltent contre lui.

La Chanson de Roland

La *Chanson de Roland* est célèbre dès le Moyen Âge : il en existe plusieurs versions, ainsi que des remaniements datant de diverses époques. Elle est également le modèle de nombreuses chansons plus tardives. La première édition du texte le plus archaïque, resté longtemps inconnu, ne date toutefois que de 1837. Ce texte se compose de 4002 décasyllabes regroupés en 291 laisses inégales. Il est signé au dernier vers ("Ci fait la geste que Tuoldus declinet") par un certain Tuold dont on ignore s'il s'agit de l'auteur, d'un copiste, d'un jongleur, voire d'une simple source.

Le récit, inspiré par un référent historique, la bataille de Roncevaux (778), est savamment composé en deux fois deux parties : la mort de Roland (la trahison, la

bataille) et la vengeance de l'Empereur (le châtement des païens, le châtement de Ganelon), encadrées par une exposition et une double conclusion. L'unité de l'ensemble est renforcée par de nombreux parallélismes, contrastes et échos. Certains passages pourtant très sobres possèdent une grande intensité dramatique et sont restés justement célèbres (la mort de la belle Aude ou celle de Roland).

Comme toutes les chansons de geste, la *Chanson de Roland* comporte une forte charge idéologique, mais c'est également une peinture assez fine des tensions internes de la société féodale (entres vassaux et suzerain, entre l'ambition personnelle et le dévouement), ainsi qu'un drame humain : en dépit du caractère un peu stylisé des personnages, la subtilité des caractères explique et implique le déroulement inéluctable des événements.

Les troubadours

De 1100 environ à la fin du XIII^e siècle les troubadours inventent la poésie lyrique en langue d'oc. Les troubadours sont poètes mais aussi musiciens et compositeurs. Les tout premiers sont originaires du Limousin, puis de toute la Provence. Ce n'est qu'à partir de 1160 environ que les structures et la thématique des troubadours sont reprises en langue d'oïl par les trouvères, ainsi que plus tard en Allemagne (les *Minnesängers*), en Espagne et en Italie.

Environ 2500 poèmes, anonymes ou attribués, nous sont parvenus, pour environ 350 troubadours répertoriés. Ces poèmes ont en général été conservés dans des recueils manuscrits regroupant les textes de nombreux auteurs qui sont appelés "chansonniers". Dans ces recueils on trouve également des *vidas*

(vies) souvent très postérieures qui fournissent des éléments biographiques extrêmement lacunaires et sujets à caution. Les troubadours sont d'origines sociales et de statuts très divers : Guillaume IX était duc d'Aquitaine, Jaufré Rudel "prince de Blaye", mais Cercamon ("celui qui court le monde") et Marcabru (surnommé "pain perdu") de simples jongleurs sans doute très pauvres. L'un des principaux troubadours de la deuxième moitié du XII^e siècle, Bernard de Ventadour, qui suivit Aliénor d'Aquitaine à la cour Angleterre, était d'origine assez humble, fils d'une servante du château de Ventadour. Certains troubadours sont des femmes, les *trobairitz*, la plus connue étant la Comtesse de Die.

Le terme troubadour (*trobador* en occitan) vient du verbe *trobar*, du latin *tropare*, qui signifie alors "composer des *tropes*", c'est-à-

dire des pièces chantées en latin destinées à orner le chant liturgique. Mais, peu à peu, le terme désigne également une activité littéraire qui se donne comme création, invention, trouvaille. Les troubadours inventent le poète comme "trouveur" de mots, de sons, de rimes, c'est-à-dire comme artisan, forgeron, "facteur" diront plus tard les grands rhétoriciens.

Quelques troubadours

Guillaume IX d'Aquitaine (ou de Poitiers) (1071-1127) est un grand seigneur, duc d'Aquitaine, qui joua un rôle historique et militaire. Son oeuvre crée le genre courtois mais lui échappe en partie, car la courtoisie y voisine avec un réalisme grossier, parfois obscène. Il est d'ailleurs présenté par sa *vida* comme un grand séducteur peu porté dans la vie

à considérer ses maîtresses comme des suzeraines inaccessibles.

Cercamon est l'un des plus anciens troubadours (il écrit vers 1135). C'est un jongleur de Gascogne, dont Marcabru aurait été l'élève. Sa *vida* dit qu'"il parcourut le monde entier, partout où il put aller ; c'est pourquoi on le surnomma Cercamon (cherche-monde)".

Marcabru (première moitié du XII^e siècle), surnommé "pain perdu", est un simple jongleur, enfant trouvé selon sa *vida*. Nous avons conservé 42 de ses textes, écrits entre 1130 et 1148. Il s'y élève souvent contre l'hypocrisie de la *fin'amor*. Son style est marqué par un réalisme cru et violent mais aussi par une discipline sévère et l'utilisation d'un lexique recherché : c'est le premier poète du *trobar clus*.

Jaufré Rudel (milieu XII^e), prince de Blaye, mourut, selon sa *vida*, à Tripoli, dans les bras de la princesse dont il avait été amoureux sans la connaître. Chantre de l' "amour de loin", il a laissé huit poèmes nourris de rêveries et de casuistique amoureuse et caractérisés par la répétition obsédante du mot *lohn* (loin).

Bernard de Ventadour (2^e moitié du XII^e siècle) est l'un des plus célèbres troubadours. D'origine assez humble (selon sa *vida*, il était le fils d'une servante et d'un domestique du château de Ventadour), il fut instruit à l'art poétique par son seigneur, Ebles II le "chanteur", et suivit Aliénor d'Aquitaine à la cour d'Henri II Plantagenêt en Angleterre.

Bertran de Born (1140- v.1215) est un gentilhomme limousin. On connaît de lui une cinquantaine de poèmes, dont l'un avec sa

notation mélodique. Leur sujet est souvent l'amour, mais aussi la morale et la politique. Il joua d'ailleurs un rôle politique assez important dans l'histoire de son temps.

Raimbaut d'Orange est un grand seigneur, et l'un des plus importants poètes du XII^e siècle. On a conservé une quarantaine de ses poésies (dont le célèbre "*Er resplan la flors enversa*, quand paraît la fleur inverse") qui se caractérisent par une grande maîtrise de la langue et du vers, un savant entrelacement de rimes rares et sonores. C'est le théoricien du *trobar clus* inauguré par Marcabru.

Arnaut Daniel (v. 1150-1160 - v. 1200) s'inscrit dans la lignée de la poésie savante de Raimbaut d'Orange. Entre 1180 et 1200, il compose 16 chansons, un sirventès, ainsi que sa très fameuse sextine. C'est l'auteur le plus

représentatif du *trobar ric*, langue riche qui renouvelle le sens des mots, en crée de nouveaux, et privilégie les structures formelles très recherchées.

Peire Cardenal (v. 1180 - v. 1280), de famille noble, après une formation de clerc, il compose une oeuvre abondante : après quelques chansons d'amour dans sa jeunesse, il s'adonne plutôt à la satire, d'une ironie âpre, dans 56 sirventès, 18 coblas et divers chants.

Guiraut Riquier (fin XIII^e-1292) est l'un des derniers troubadours et l'un des plus féconds. Pour vivre de sa plume, il doit aller, en ce crépuscule de la poésie occitane, de protecteur en protecteur. Très prolifique, il compose plus de 100 pièces, auxquelles on a pu reprocher une certaine facilité, mais qui font

preuve de beaucoup d'invention (mètres nouveaux, création de nouveaux genres).

Les trobaïritz sont des femmes troubadours. Les plus célèbres sont la Comtesse de Die, Marie de Ventadour, Azalaïs de Porcairagues, Na Castelloza, Clara d'Anduze, Bieiris de Romans.

L'invention de la poésie

Les troubadours inventent une nouvelle conception de l'amour et l'intègrent au système des valeurs chevaleresques. La *fin'amor*, ou *amour courtois*, est une éthique de la sexualité sublimée, et une esthétique du désir qui ne peut être assouvi : la dame aimée est une suzeraine, par définition supérieure et inaccessible, en général mariée à un autre.

Mais l'invention principale des troubadours n'est pas thématique ni morale : l'amour courtois est en effet inséparable de la poésie, l'amour pour la dame est aussi l'amour pour la langue. La poésie courtoise fonde ainsi une morale profane de la création poétique. C'est par le raffinement formel du poème que le troubadour lutte contre la menace, toujours présente au cœur du poème, du néant, de

l'ironie, du désespoir et de la mort. Le concept de *joi*, ambigu en raison d'une étymologie multiple (*gaudium*, la joie, mais aussi *joculus*, le jeu, et peut-être *jocalis*, joyau) met bien en évidence la complexité du plaisir recherché par le troubadour, *jeu* et *joie* de l'amour mais aussi de l'écriture.

Les troubadours ont ainsi inventé la rime, qui, plus que la fin du vers, signale les mots importants (*amors*, *joi*, *dona*) et surtout souligne l'entrelacement des êtres dans l'amour et de l'amour avec la poésie. La chanson toute entière est fondée sur la disposition, la mise en valeur des rimes, le jeu de leurs sonorités. La rime n'existe pas ou peu avant les troubadours, elle restera pour longtemps, après eux, la marque de la poésie dans la littérature occidentale.

Avec les troubadours, enfin, la poésie devient un métier et le poète un écrivain, c'est-à-dire un créateur, un artisan de la langue. C'est la raison pour laquelle leur poésie, très raffinée dans l'expression, ne poursuit absolument pas l'originalité thématique. Le poète ne cherche pas la nouveauté, mais à renouveler des motifs hérités par une voix, un style, une forme qui lui appartiennent en propre. Il accorde par conséquent la plus grande attention aux formes du *trobar*.

Les formes du *trobar*

Très vite la poésie des troubadours évolue vers un formalisme conscient et raffiné. Les troubadours privilégient la réalisation virtuose de motifs et d'éléments formels. Ils aiment également intégrer de nombreuses citations de textes antérieurs. Leur poésie est par conséquent assez difficile, très codée, très allusive et très réglementée, même et surtout lorsqu'elle est au premier abord d'une grande limpidité. Chaque poème doit ainsi posséder une structure métrique et une mélodie propres.

La forme essentielle du *trobar* est la *canso* (chanson). Elle est composée d'octosyllabes ou de décasyllabes (dans ce cas la césure est en général après la sixième syllabe, contrairement à la césure épique), organisés d'un nombre variable (souvent 4 ou 5) de strophes ou *coblas*

qui sont les unités métriques, musicales et sémantiques du poème, et dont chacune est divisée en deux parties par le jeu des rimes. La chanson se termine par un *envoi* (ou *tornada*) moitié moins long et qui reprend les rimes de la fin de la dernière strophe. Les rimes peuvent être identiques dans toutes les strophes (*coblas unissonans*), ou encore varier d'une strophe à l'autre (*coblas singulas*), toutes les deux strophes (*coblas doblas*), etc. Il existe également des dispositions beaucoup plus complexes, telle la sextine d'Arnaut Daniel.

Les troubadours distinguent trois conceptions de l'art poétique. Le *trobar leu* ou *plan* [léger, clair, large] recherche une expression simple et naturelle, et se veut relativement facile et accessible même s'il fait souvent montre d'une grande virtuosité. Jaufré Rudel ou Bernard de Ventadour en sont des

représentants. Le *trobar clus* [secret, fermé] revendique une poésie obscure, voir hermétique, aux formulations énigmatiques. Son théoricien est Raimbaut d'Orange. Enfin le *trobar ric* [riche] prône la recherche de rimes riches, de mots et d'assonances rares, l'abondance de figures de langue. C'est notamment le propos d'Arnaut Daniel.

Les trouvères

À partir du milieu du XII^e siècle le lyrisme courtois s'implante aussi dans le nord de la France. Cette avancée géographique est un passage de la langue d'oc à la langue d'oïl, et ne va pas sans quelques transformations. Les poètes que l'on nomme *trouvères* (transposition de *troubadour*) adaptent en langue d'oïl les structures formelles et les motifs de la *canço*. Ils adoptent un style plus simple, d'allure plus populaire, et font évoluer la poésie vers un lyrisme non courtois, découvrant de nouvelles formes poétiques. Ces formes ne sont pas totalement inventées par les trouvères, elles sont parfois reprises de genres plus anciens, de formes transmises par la tradition orale. Il n'en reste pas moins que la *translatio* lyrique vers le nord s'accompagne d'un renouvellement thématique et formel. Le goût a sans doute

changé : le style poétique des troubadours commence à paraître ésotérique et distant, face à un ton plus personnel chez les trouvères. Parmi les 200 noms connus de trouvères on trouve un certain nombre de nobles de haut rang (Jean de Brienne, Gace Brulé, le Châtelain de Coucy, Conon de Béthune), mais également des clercs formés par l'église : Hélinant de Froidmont, par exemple, a vécu à la cour, puis devient moine près de Beauvais. Les riches villes du nord de la France deviennent peu à peu des centres littéraires importants, autour des *puys*, sociétés littéraires qui organisent des concours de poésie. Jean Bodel, qui écrit au XII^e siècle, appartient ainsi à la confrérie des jongleurs d'Arras. L'un des plus connus des trouvères appartient à leur deuxième génération, au XIII^e siècle : Thibaut de Champagne, roi de Navarre est le plus célèbre

de son temps, et sera salué par Dante comme un précurseur.

Quelques trouvères

Blondel de Nesles, chevalier ou ménestrel picard, est l'un des premiers trouvères courtois. Il compose une vingtaine de chansons savamment versifiées entre 1175 et 1200-1210.

Gace Brulé (v. 1160 - ap. 1213), noble champenois, fut protégé par Marie de Champagne. On connaît de lui une cinquantaine de poèmes d'amour, qu'il écrit à partir de 1180 environ.

Le Châtelain de Coucy (fin XII^e-1203) a composé une quinzaine de chansons d'amour très mélancoliques. Sa vie devient une légende (le *coeur mangé*) et le sujet d'un roman.

Conon de Béthune (v. 1150 - 1219), baron arthésien de haut lignage, a laissé des chansons courtoises et des chansons de croisade. Il se croisa deux fois, et, après la conquête de Constantinople, devint régent de l'Empire latin d'Orient.

Jean Bodel (1165 ?-1210) appartient à la confrérie des jongleurs d'Arras. C'est un véritable écrivain de métier et un polygraphe : on lui attribue *Les saisnes* (Saxons) (chanson de geste inachevée du dernier tiers du XII^e siècle), cinq pastourelles, neuf fabliaux, l'une des premières pièces de théâtre en français, le *Jeu de saint Nicolas* (1200), un miracle de 1500 octosyllabes qui s'inspire d'une légende grecque énergiquement modernisée, et les *Congés* (v. 1202), un long poème d'adieu au monde écrit lors de sa retraite dans une léproserie.

Hélinant de Froidmont (v. 1160 - 1220) naît en Picardie d'une famille noble flamande exilée, vit une jeunesse frivole et légère, puis se convertit et se retire à Froidmont, monastère cistercien du diocèse de Beauvais. Il est l'auteur d'épîtres et de sermons en latin. Ses *Vers de la mort* (v. 1194-1197) sont très célèbres au Moyen Âge.

Thibaut de Champagne (1201-1253), roi de Navarre, petit-fils de Marie de Champagne, arrière petit-fils d'Aliénor d'Aquitaine, est le trouvère le plus célèbre de son temps, et sera au siècle suivant salué par Dante comme un précurseur (*De Vulgari Eloquentia*). Il est l'auteur de 71 compositions lyriques variées (dont 37 chansons d'amour) dans lesquelles il fait montre d'une grande virtuosité technique et verbale (il apprécie jeux de mots, pointes, métaphores filées et allégories) ainsi que d'une

certaine désinvolture ironique envers la matière courtoise.

Baude Fastoul (début XIII^e - 1272), trouvère arrageois, est l'auteur, au moment de sa retraite dans une léproserie, d'un *Congé* en vers plein d'imagination macabre et d'humour noir, qui s'inspire de celui rédigé dans des circonstances identiques par Jean Bodel, et dont la forme est empruntée aux *Vers de la mort* d'Hélinant de Froidmont.

Colin Muset (deuxième tiers du XIII^e) est ménestrel et compose une vingtaine de chansons spirituelles et enjouées, qui s'éloignent souvent de la courtoisie pour faire l'éloge des plaisirs des sens et de l'épicurisme. Précurseur d'une poésie plus personnelle, il se met en scène et se raconte dans ses poèmes. Il y exploite également les possibilités sémantiques

de son pseudonyme (petite souris, mais aussi celui qui musarde ou joue de la cornemuse).

De nouvelles formes poétiques

La poésie des trouvères voit naître un lyrisme non courtois, et amorce une évolution vers une poésie de l'expression personnelle, dans laquelle Rutebeuf et plus tard François Villon excelleront. La chanson d'amour se voit également adaptée à des thèmes religieux, la dame devenant la Vierge Marie, par exemple dans les poèmes insérés par Gautier de Coincy dans ses *Miracles de Notre-Dame*.

L'amour terrestre est traité avec sensibilité, en privilégiant le cœur plutôt que l'esprit, dans de petits drames de genre aux motifs très répétitifs que l'on nomme "chansons de femme", même si l'auteur est souvent un homme, car ils mettent en scène un "je"

féminin : chansons de "mal mariée", "chansons d'ami" (dont on déplore l'absence ou la trahison, dont on anticipe la venue, etc.), "chansons de toile" (dans la strophe initiale une jeune femme noble est occupée à des travaux d'aiguilles, ou "lit *en* un livre" comme la *Belle Doette*, puis le poème évoque ses amours contrariées), "chansons d'aube" (qui narrent le réveil d'amants surpris par l'aube et le cri du guetteur, et malheureux de se séparer), pastourelles (qui racontent la rencontre entre un chevalier et une bergère, plus ou moins facile, mais toujours habile, et la joute langagière et/ou érotique qui s'ensuit), etc.

Les trouvères contribuent donc à diversifier les genres lyriques, en introduisant de nombreuses formes à refrains (par exemple des "chansons à danser", comme les ballettes, rondeaux, virelais) ainsi que les mètres utilisés

:octosyllabes et décasyllabes dominant toujours, mais on s'autorise les mélanges de mètres variés selon des schémas repris à chaque strophe.

La parole poétique aux XII^e et XIII^e siècles : congés et dits

Dès la fin du XII^e siècle, la poésie acquiert dans certains genres un ton plus personnel, qui marque la naissance d'un lyrisme au sens moderne d'expression du *je*, de parole poétique.

Les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont (v. 1194-1197) sont très célèbres au Moyen Âge : après une jeunesse frivole, le poète se retire au monastère de Froidmont et adresse à la Mort personnifiée une cinquantaine de strophes où la virtuosité formelle (chaque strophe de 12 octosyllabes repose sur un jeu de rimes complexe, basé sur 2 rimes seulement : *aab aab bba bba*) voisine avec une signification forte et la souligne. Ces poèmes se caractérisent par la volonté de surprendre et d'émouvoir, des

phrases simples comme des proverbes, une imagerie religieuse très concrète. Au XIII^e siècle, de nombreux textes s'en inspirent, à commencer par les émouvants *Congés* (1202) où Jean Bodel, frappé par la lèpre, fait ses adieux au monde. Le genre du *congé* est ensuite repris par exemple par Baude Fastoul (en 1272) ou Adam de la Halle (vers 1280).

Dans tous ces poèmes, ainsi que dans les *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf ou plus tard les rondeaux de Charles d'Orléans ou le *Testament* de François Villon, le *je* est très présent, le poète se représente fréquemment dans le poème, qui est l'occasion d'une méditation sur la vie et la création poétique, le ton est autobiographique, même s'il s'agit souvent de fausses confidences (le *je* poétique n'est pas au Moyen Âge le *je* du poète).

Le XIII^e siècle voit également la naissance du *dit* ou *ditié*, forme souple de longueur variable, en octosyllabes à rimes plates. Comme l'indique son nom, le dit n'est pas destiné à être chanté : c'est un discours, une théâtralisation de la poésie, qui mime la parole et fait une large place à la première personne. Rutebeuf compose de nombreux dits, et le genre aura un grand succès aux XIV^e et XV^e siècles.

Rutebeuf (XIII^e siècle - mort vers 1285)

Il est rude, c'est pourquoi il s'appelle Rudeboeuf / Rutebeuf oeuvre rudement

Rutebeuf est le plus illustre des poètes du XIII^e siècle, mais on ne sait quasiment rien de lui. Son nom même, que l'on trouve dans ses vers, est sans doute un surnom. Il est peut-être d'origine champenoise, vit à Paris, est sans doute poète de profession et traverse des phases

de grande pauvreté. Son oeuvre, composée entre 1248 et 1272 (au moins) est d'une grande diversité thématique et formelle : hagiographie (*Vie de Sainte Helysabel*), théâtre (*Miracle de Théophile*, vers 1260, le plus ancien exemple de miracle par personnages), poèmes polémiques (par exemple pour défendre les maîtres séculiers contre les frères prêcheurs, vers 1250), appel à la croisade (*Nouvelle complainte d'outremer*), oeuvres satiriques (*Renart le Bestourné* ou *Dit de l'Herberie*, un monologue imitant celui du charlatan qui vend ses herbes).

Ses vers les plus connus sont les *Poèmes de l'infortune*, qui peignent la pauvreté, le froid, le jeu, la débauche, la vie et la mort pitoyable de ses compagnons de misère, par exemple dans le toujours célèbre "Que sont mes amis devenus / Que j'avais de si près tenu / Et tant aimé ?". Ses poèmes sont le plus souvent des *dits*, qui

mettent en scène un *je* tour à tour poignant et pamphlétaire qui s'adresse à son lecteur et cherche à l'émouvoir. Ils semblent évoquer des expériences vécues et donnent l'illusion de la confiance, par l'accumulation de détails réalistes et la récurrence d'images prégnantes. Il faut toutefois se garder de cette illusion de sincérité autobiographique : la pauvreté et le malheur du jongleur sont un *topos* de la poésie médiévale. Le travail sur la langue de Rutebeuf est d'une grande virtuosité : il recherche notamment des rimes riches et équivoques et se livre à de nombreux jeux de mots (par exemple sur son nom).

La poésie du non-sens (1250-1350) : resveries, oiseuses, fatrasies et fatras

L'une des tendances de la poésie des XIII^e et XIV^e siècles consiste à prendre le contre-pied de ce qui est juste, normal, raisonnable, pour privilégier la parodie, la folie et la subversion. Cette poésie du non-sens se veut le miroir carnavalesque d'une société et d'un monde perçus comme absurdes. Dans ce monde à l'envers, le langage lui-même se déconstruit et le délire verbal envahit la parole poétique, au sein de quelques genres assez codifiés :

- La *sotte chanson* ou *sotte amoureuse* (chanson du sot ou chanson de sottise) est un poème parodique, une inversion ironique de la poésie courtoise, dans lequel la grossièreté, la trivialité et l'obscénité ont pour objet de déclencher le rire.

- La *fatrasie* est composée de onze onzains de vers courts qui racontent une série d'histoires incohérentes, et visent souvent le non-sens absolu (*55 Fatrasies d'Arras*).

- La *resverie* ou *oiseuse* comprend un nombre indéterminé de distiques liés par la rime, mais sans lien sémantique, un empilement de bouts-rimés qui engendre une série de coq-à-l'âne (*Oiseuses* de Philippe de Beaumanoir).

- Le *fatras*, spécialité du Nord de 1320 à 1430 environ, reprend le schéma de la fatrasie en lui ajoutant un distique : un refrain emprunté à un autre poème est scindé pour devenir le premier et le dernier vers d'une strophe, puis ce distique est *farci* (c'est l'étymologie de *fatras*) d'une glose absurde, une historiette accumulant des images invraisemblables, des êtres bizarres, et les jeux de mots. Watriquet de Couvin,

ménéstrel au service du comte de Blois, compose par exemple trente fatras entre 1320 et 1330. Au XV^e siècle, le fatras échappe au non-sens : *l'Art de Rhétorique* (1432) du théoricien Baudet Hérenc distingue le "fatras possible" et le "fatras impossible" (certains grands rhétoriciens en écriront).

Un nouveau lyrisme (XIV^e et XV^e siècles)

Au XIV^e siècle, la poésie se détache de la musique : Guillaume de Machaut, parce qu'il est à la fois un grand poète et un grand musicien, est le premier à établir une distinction entre poésie et musique, entre ses ballades "notées" et ses ballades "non notées" (c'est-à-dire non accompagnées d'un air obligatoire) qui sont beaucoup plus nombreuses. A sa suite Eustache Deschamps, dans son *Art de Dictier et fere chansons* (1393),

distingue la "musique naturelle" des vers de la "musique artificielle" des instruments. Cette dissociation qui sera bientôt complète va stimuler les recherches sur les rimes et les rythmes, les jeux sur les sonorités, et par conséquent permettre l'émergence de la poésie au sens moderne. De nombreux traités de poésie, dits " arts de seconde rhétorique ", se fixent d'ailleurs aux XIV^e et XV^e siècles la poésie comme sujet de réflexion.

Les XIV^e et XV^e siècles sont également le temps des recueils, dans lesquels le poète dispose son oeuvre, en fixe l'ordonnance, expose parfois sa conception de l'art poétique dans un prologue. La chanson courtoise est délaissée au profit de genres poétiques à forme fixe. Guillaume de Machaut donne enfin au *dit*, forme plus souple qui existait dès le XIII^e siècle, une impulsion nouvelle et une tonalité

plus personnelle. Ces textes hybrides où s'entrelacent un récit prétendument autobiographique, des réflexions, des insertions lyriques (illustrations ou commentaires) et des récits mythologiques, sont à la frontière entre le roman et la poésie. Le célèbre *Voir Dit* de Guillaume de Machaut en est l'un des exemples les plus achevés.

Les genres poétiques à forme fixe aux XIV^e et XV^e siècles

Les formes poétiques que redécouvre le XIV^e siècle, grâce notamment à Guillaume de Machaut, existaient auparavant mais étaient cantonnées dans la catégorie des chansons à danser (à l'exception du *lai*, ce sont d'ailleurs des formes à refrains).

Le *lai lyrique* est une suite de 12 strophes qui diffèrent entre elles par le mètre, les rimes, le nombre de vers, sauf la première et la dernière, qui sont de structure identique.

La *ballade* (du latin *ballare*, danser) est la forme la plus répandue, et aura un succès durable pendant deux siècles. Elle se compose de trois à cinq strophes de longueur variable (au maximum douze vers, en général des dizains sur quatre rimes, ou des huitains sur

trois rimes) qui se terminent par un refrain d'un ou deux vers et sont en général suivies par un envoi moitié moins long. Les mêmes rimes sont reprises dans toutes les strophes et dans le même ordre.

Le *rondeau* est une forme plus nouvelle et originale, dont les traits essentiels sont la brièveté, l'importance du refrain, et surtout une forme circulaire : les vers initiaux sont repris partiellement ou intégralement au milieu et à la fin du poème. Le modèle le plus fréquent est une structure de huit vers sur deux rimes (*abaaabab*). Le rondeau connaîtra son apogée à l'époque de Charles d'Orléans, qui développe le rondeau à quatrains (*abba*) ou à cinquains (*aabba*).

Le *virelai*, que l'on appelle aussi *chanson balladée*, est également une structure à refrain

(refrain-strophe-refrain-strophe-refrain, en général) dont l'intérêt réside surtout dans l'enchevêtrement de vers de taille différente.

Guillaume de Machaut (v. 1300-1377)

Guillaume de Machaut est né à Machault en Champagne, dans une famille roturière. Après une formation de clerc, il entre au service de divers grands seigneurs, mais il est aussi chanoine de Reims, ce qui lui donne une relative indépendance. Son génie est polymorphe : il est à la fois l'un des plus grands poètes du Moyen Âge et un grand musicien, auteur de mélodies, mais aussi de motets, et de la première messe polyphonique. Il est de ce fait le premier à dissocier musique et poésie.

Célébré comme un maître et un chef de file par tous les poètes des XIV^e et XV^e siècles, il compose environ 400 pièces lyriques

d'inspiration courtoise. Il reprend des formes anciennes, les raffine, en explore les possibles, en définit les règles, et fait leur succès. Son *Remède de Fortune* (v. 1340), un dit narratif, contient ainsi neuf pièces lyriques qui sont considérées comme des modèles de chacun des genres. A la fin de sa vie il rédige un *Prologue* à ses oeuvres qui, sous la forme d'une fiction allégorique, constitue un véritable art poétique. Il écrit aussi une dizaine de dits narratifs en octosyllabes avec insertions lyriques, souvent consacrés à des débats de casuistique amoureuse où le narrateur est soit témoin soit confident soit partie.

Son chef d'oeuvre est *Le Livre du Voir Dit* (1364) (c'est-à-dire dit véridique, dit de la vérité), qui narre une histoire d'amour (une jeune dame est amoureuse d'un vieux poète dont elle ne connaît d'abord que la poésie) à la fois

très concrète (ce n'est pas un amour de loin : la scène centrale est une scène d'union) et très allégorique. Le *Voir Dit* est une confession autobiographique sur la vieillesse et la position sociale du poète, mais aussi et surtout une réflexion sur l'expérience littéraire, les pouvoirs de la littérature, les mouvements de la mémoire qui y sont à l'oeuvre (le poète est Phoebus et le livre Esculape : comme Esculape les morts, il fait revivre les souvenirs enfuis). Ce livre en train de s'écrire, qu'on a pu qualifier de "nouveau roman" du XIV^e siècle, fait alterner avec bonheur des passages narratifs, des chansons, des lettres, et des échappées mythologiques.

Les héritiers de Machaut : Froissart - Deschamps - Chartier

Jean Froissart (v. 1337-ap. 1404), est l'auteur de *Méliador* (entre 1365 et 1380), le dernier grand roman arthurien en vers, et des *Chroniques* (1370-1400), son oeuvre majeure, mais aussi de poèmes d'inspiration courtoise, et de dits s'inspirant souvent du *Roman de la Rose* et de ceux de Guillaume de Machaut : *Le Paradis d'amour* (1361-1362), *L'Épinette amoureuse* (v. 1369), *La Prison amoureuse* (1371-1372), *L'Horloge amoureuse* (v. 1368), *Le Joli Buisson de Jeunesse* (1373).

Eustache Deschamps (v. 1346-1406), héritier direct de Guillaume de Machaut qui était son maître (et peut-être son oncle), il est l'auteur de nombreux poèmes de sujets très variés, avec une prédilection pour les ballades, dans

lesquelles il intègre souvent des épisodes réalistes ou comiques. Il prend une certaine distance vis à vis de la courtoisie en exposant sa philosophie du *carpe diem* et des amours faciles. Son *Art de Dictier* (de composer) *et fere chansons* (1393) est le premier traité de poésie française.

Alain Chartier (v. 1385- v. 1435), secrétaire du dauphin, le futur Charles VII, durant la guerre de Cent Ans, chroniqueur, il est aussi l'auteur de rondeaux, lais et ballades, du *Quadrilogue invectif* (1422), composé de quatre discours (la France en deuil, le Peuple, le Chevalier et le Clergé) appelant à la paix, et de la *Belle Dame sans mercy* (1424), un débat composé de cent strophes en octosyllabes qui pointe une faille de l'amour courtois et déchaîne une querelle (la dame, image d'une féminité nouvelle qui n'accepte pas forcément avec gratitude le désir

masculin, rejette un amour qui, non réciproque, ne saurait faire peser sur elle aucune contrainte).

Christine de Pizan (v. 1364 - v. 1431)

Née en Italie vers 1364, Christine de Pizan arrive en France en 1368 lorsque son père, médecin et astrologue de Charles V, s'installe à la cour. Elle y épouse vers 1379 Étienne Castel, l'un des secrétaires du roi, qui meurt en 1389. Son destin singulier de première femme de lettres résulte de ce veuvage précoce : veuve à 25 ans d'un homme qu'elle a aimé, avec à sa charge trois enfants, une mère et une nièce, elle devient écrivain de métier pour gagner sa vie et celle de sa famille. Travailleuse acharnée et prolifique, elle multiplie les ouvrages didactiques, en prose ou en vers (elle a même écrit en 1410 un traité d'art et de

droit militaire : le *Livre des faits d'arme et de chevalerie*), rédige des dits à insertions lyriques, des poèmes religieux, et offre à ses mécènes des recueils de ses oeuvres réalisés dans son propre atelier de copistes.

Ses poèmes, composés à partir de 1394, sont le plus souvent organisés dans des recueils selon une trame narrative. Certains sont d'inspiration courtoise (les *Cent Ballades d'Amant et de Dame*, où les voix des deux protagonistes alternent), d'autres possèdent un ton plus personnel (la célèbre ballade "Seulette suy et seulette vueil estre"). La dimension autobiographique est importante dans des textes qui évoquent les circonstances réelles de sa vie, de manière allusive et allégorique (au début de la *Mutation de Fortune* en 1400-1403, et dans le *Livre du chemin de longue étude*, en 1402-

1403), ou de manière plus précise (dans *L'Avison Christine*, 1405).

Christine de Pizan n'hésite pas à s'engager politiquement, dans l'*épître à la reine Isabeau* (1405), la *Lamentation sur les maux de la France* (1401) ou le *Livre du corps de Policie* (1404-1407). Son oeuvre est restée célèbre pour sa défense des femmes, dans les *Lettres du Débat sur le Roman de la Rose* (1401-1402) d'abord, et surtout dans le *Livre de la Cité des Dames* (1404-1405), qui rassemble des exemples de femmes illustres de tous les temps, puis le *Livre des Trois Vertus* ou *Trésor de la Cité des Dames* (1405), où elle s'adresse à ses contemporaines pour leur prodiguer des conseils.

Charles d'Orléans (1394-1465)

*Dedans mon Livre de Pensée / J'ai trouvé
écrivain mon coeur*

*La vraie histoire de douleur / De larmes toute
enluminée*

Charles d'Orléans est un prince "cru au jardin semé de fleurs de lys" au destin amer. Son frère, le roi Charles VI, sombre dans la folie avant même sa naissance. Son père, Louis d'Orléans, est assassiné sur l'ordre de Jean sans Peur en 1407 (il a treize ans), sa mère meurt en 1408, sa cousine et première épouse en 1409. Il commence à écrire vers 1410. Capturé à Azincourt, il reste prisonnier des anglais durant toute sa jeunesse, de 1415 à 1440. Libéré, il traverse une brève période d'action politique, puis se retire à Blois pour se consacrer à la poésie. De 1450 à 1455, il transcrit à la main le

recueil de ses oeuvres et le complète, définissant ainsi l'organisation de son oeuvre poétique, qui recoupe son itinéraire sentimental et intellectuel.

Dès 1437, Charles d'Orléans s'écarte des thèmes courtois pour trouver une inspiration plus personnelle et célébrer le *nonchaloir*, l'insouciance mélancolique. Si le XV^e est le siècle de la mélancolie, en effet, Charles d'Orléans, l'"écolier de Mélancolie" en est l'un des meilleurs représentants. Ses poèmes, marqués par son goût pour la réflexion et l'introspection ("Il n'est nul si beau passe-temps / Que se jouer à sa pensée"), composent le récit d'une expérience intérieure faite de conscience de soi et d'observation d'autrui, d'une méditation très actuelle sur la nature du *moi*, le passage du temps, la souffrance comme outil de connaissance ("L'eau de Pleur, de Joye ou de

Douleur / Qui fait mouldre le moulin de Pensée").

Ses vers mêlent raffinement courtois et tracas quotidiens, confiance et pudeur, pathétique et ironie. L'émotion y est disciplinée par la rhétorique et tempérée par l'humour. Il faut également souligner l'élégance et la légèreté de ses pièces, qui laissent une impression de limpidité et de facilité. Il a surtout composé des poèmes courts, ballades et rondeaux, ainsi que quatre complaintes et deux dits narratifs. Sa forme de prédilection est le rondeau de 12 ou 15 vers, très proche par la forme et les thèmes du sonnet qui triomphera au siècle suivant.

François Villon (1431 ou 1432 - ap. 1463)

D'après divers documents découverts au XIX^e siècle, François de Montcorbier, orphelin

de père, naît à Paris en 1431 ou 1432, et est confié à Guillaume de Villon, chapelain. De 1443 à 1452 il fait des études et est nommé maître es arts en 1452. Ensuite, on lui connaît surtout des démêlés avec la justice, si l'on excepte un séjour à la cour de Charles d'Orléans à Blois (fin 1456-1460) : en 1461 il est emprisonné, en 1462 arrêté, torturé et condamné à être pendu, en 1463 ce jugement est cassé en appel, il est exilé de Paris pour 10 ans et l'on perd sa trace. La légende s'est emparé très tôt de son personnage et les données autobiographiques disponibles ont été amplifiées : Villon était-il un mauvais garçon bon vivant, un poète maudit ou un véritable criminel, membre de la société secrète de malfaiteurs dite des Coquillards ?

François Villon a écrit des ballades et des rondeaux, ainsi qu'un *Débat du Coeur et du*

Corps. Mais il est surtout célèbre pour ses deux dernières oeuvres, qui appartiennent au genre du *congé* poétique : les *Lais* (1456), quarante huitains d'octosyllabes à rimes croisées, sont la première ébauche de son *Testament* (1461). Ce testament fictif et parodique de 2023 vers est composé également de huitains entrecoupés de poèmes qui peuvent en être détachés (comme la célèbre "Ballade des Dames du temps jadis"). La première partie, les *Regrets* (800 vers), est une méditation sur la vieillesse et la fuite du temps, la deuxième partie est consacrée à une succession de *Legs* souvent ironiques qui s'achève sur une invitation à boire à la fois burlesque et poignante. Ce texte complexe et ambigu, derrière lequel le "vrai" Villon demeure totalement insaisissable, mêle l'obsession de la décrépitude et de la mort à des pirouettes carnavalesques, et explore les

registres les plus divers : dérision et prière, paillardise et émotion, rire et larmes, repentir et défi. Villon y recrée tout le Paris populaire de son époque, dans un style vivant et irrévérencieux envers l'ordre établi, qui se caractérise également par une utilisation très riche des possibilités du langage : citations, digressions, jeux de mots, associations d'idées, et autres explorations de la carte complexe des souvenirs.

Les grands rhétoriciens (fin du XVe siècle)

Après François Villon, la poésie du Moyen Âge tourne le dos au lyrisme et à l'expression personnelle, sincère ou non, pour s'attacher à des recherches plus formelles. Les poètes regroupés sous l'étiquette (qui est d'abord une dénomination impropre et péjorative résultant d'un contresens) de *grands*

rhétoriqueurs mettent leur virtuosité technique au service d'un contenu qui semble banal et répétitif : ce sont des poètes de cour (où ils occupent souvent de hautes fonctions) qui écrivent des poèmes de circonstance, dans lesquels cependant la critique des puissants n'est pas forcément absente. Ils considèrent que la poésie relève avant tout de la "seconde rhétorique", recherchent la perfection formelle, et rédigent souvent des arts poétiques (*Doctrinal de seconde rhétorique* de Baudet Herenc, *Art de Rhétorique* de Jean Molinet).

Ils composent des ballades, rondeaux, et virelais, et inventent quelques nouveaux genres, tels le *prosimètre* et l'*invective* (qui font alterner des strophes figurées et leurs gloses en prose) ou le *chant-royal* (cinq strophes de schéma identique, souvent 11 décasyllabes sur le schéma *ababccddede*, suivies d'un envoi

(fictif) au prince qui décernera une récompense). Leur poésie fait appel de manière systématique aux figures, aux tropes, et surtout à divers raffinements formels. Ils s'attachent ainsi à perfectionner les mètres et les rimes : sont ainsi définies les rimes *léonine* (au moins deux sons), *couronnée* (redoublée à l'avant dernière syllabe), *equivocquée* (fondée sur un jeu de mot), *batelée* (double rime à l'hémistiche), *retrograde* ou *enchaînée* (reprise de la rime au début du vers suivant), *serpentine* (généralisée à toutes les syllabes du vers), etc... Les grands rhétoriciens, enfin, aiment à expérimenter toutes les possibilités de la langue : jeux de mots, techniques lettristes et contraintes oulpiennes avant la lettre (par exemple des poèmes mots-croisés pouvant se lire dans tous les sens).

Naissance du roman

En ancien français, le mot "roman" désigne la langue vulgaire, le français, par opposition au latin. L'expression "mettre en roman" apparaît vers 1150 pour désigner des récits adaptés des textes latins : elle décrit alors le choix d'une langue et une pratique, la traduction (ou *translatio*), qui est en général une adaptation plus ou moins éloignée.

La langue vulgaire est d'abord utilisée pour des textes de nature hagiographique, mais très vite la fiction s'en empare. Le nouveau genre littéraire ainsi créé prend le nom de la langue qu'il utilise. Le sens usuel du terme "roman" demeure toutefois assez longtemps celui de "récit composé en français", même si Chrétien de Troyes substitue à l'expression

"mettre en roman" celle de "faire un roman" qui met l'accent sur son activité créatrice.

Toutefois, aux XII^e et XIII^e siècles, on appelle aussi "romans" des textes qui n'en sont pas tout à fait (*Roman de Brut*, *Roman de la Rose*, *Roman de Renart*), tandis que l'on continue de trouver en concurrence, pour désigner le genre romanesque, le mot "conte", qui en ancien français a le sens général de récit.

En tout état de cause, le XII^e siècle est celui de l'invention du genre romanesque en langue française. Il voit fleurir des romans d'une grande diversité thématique, mais qui tous sont des romans en vers.

Le roman en vers (XII^e-XIII^e)

Comme la chanson de geste, les premiers romans français sont en vers. Le mètre et la

structure utilisés sont toutefois plus souples : des couplets d'octosyllabes à rimes plates (*aa*, *bb*, *cc*, etc.) ont remplacé les décasyllabes organisés en laisses de la chanson de geste. Contrairement à la poésie lyrique et à la chanson de geste, le roman n'est pas destiné au chant mais à la lecture, même s'il s'agit encore le plus souvent d'une lecture à haute voix. Le roman revendique donc le statut de texte écrit.

Les prologues des romans en vers insistent d'ailleurs sur le travail et le savoir-faire de l'écrivain, qui y est souvent nommé. Ils sont le lieu d'une réflexion sur l'écriture, sur son rapport à sa source. Mettre en roman, c'est mettre en mémoire (en *remembrance*), consigner le passé par écrit afin qu'il survive. C'est aussi diffuser un savoir et une sagesse : le romancier médiéval est le plus souvent un clerc, éclairé par la religion chrétienne et

capable de " gloser la lettre ". Benoît de Sainte Maure insiste également sur le plaisir que doit procurer le roman : il faut divertir pour instruire.

Les sujets traités par les romans en vers sont extrêmement divers. Au début du XIII^e siècle, Jean Bodel distingue (dans la *Chanson des Saisnes*, v. 6-11), trois "matières" (ou sujets) romanesques : La "matière de France" (Les chansons de geste et leurs sujets épiques), la matière antique ("matière de Rome la grant"), et la matière de Bretagne (les "contes de Bretagne", qualifiés de "vains et plaisants"). Il existe également dès le XII^e siècle une tendance plus "réaliste" du roman en vers.

La matière antique

Les grandes oeuvres de l'antiquité sont au XII^e siècle l'objet d'une redécouverte relative :

le Moyen Âge ignore Homère ou les tragiques grecs, mais dispose d'adaptations latines. Les romans dits "antiques" s'inspirent de ces sources latines en les transposant, de façon très libre et sans craindre les anachronismes : les fils d'OEdipe se comportent comme des chevaliers du XII^e siècle. Le roman antique est très en faveur entre 1160 et 1180.

Le premier état du roman d'Alexandre est l'*Alexandre* d'Albéric de Pisançon (v. 1110), dont ne subsiste qu'un fragment de 105 octosyllabes groupés en laisses monorimes. Il donne naissance à un ensemble complexe de versions et de remaniements, notamment un *Alexandre* en vers décasyllabiques écrit dans le Poitou vers 1160-1165, qui, après 1180, est refondu par Alexandre de Paris en environ 16 000 vers dodécasyllabiques : de là viendra le

nom d'alexandrin donné au vers de 12 syllabes dans la littérature française.

Les romans antiques les plus accomplis sont le *Roman de Thèbes* (v. 1150-1160), qui s'inspire de la *Thébaïde* de Stace, et relate le combat meurtrier des fils d'Oedipe, le *Roman d'Énéas* (v. 1155-1156), traduction de l'*Enéide* de Virgile, et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (v. 1160), qui reprend sur plus de 30 000 vers la matière de l'*Énéas*.

Les romans antiques inaugurent des procédés qui seront durablement ceux du genre romanesque : l'action narrative à proprement parler y est de plus en plus fréquemment interrompue par diverses digressions, qui créent une durée et une temporalité propres au roman. De longues descriptions (portraits de femmes ou descriptions de ville), dilatent la narration :

elles ont une fonction esthétique et sont parfois l'occasion de somptueuses inventions langagières, mais elles ont également une fonction didactique, en permettant au clerc de transmettre ses connaissances scientifiques, politiques, etc. L'action est aussi interrompue par des monologues (intérieurs ou pas) et des dialogues en tout genre (avec soi-même ou avec les autres) : le roman, ainsi, découvre l'introspection et l'analyse psychologique.

La matière de Bretagne

C'est dans les cours fécondes en talents de ce qu'on peut appeler l'espace Plantagenêt, c'est-à-dire la cour d'Henri II Plantagenêt et de son épouse Aliénor d'Aquitaine (où écrit Marie de France) et la cour de Champagne, autour de Marie, fille d'Aliénor (Chrétien de Troyes), que la matière de Bretagne, peu après la matière antique, envahit le roman.

La matière de Bretagne s'inspire de légendes et contes celtiques transmis oralement. Elle puise ses thèmes et ses personnages dans un ensemble de récits et de motifs légendaires regroupés autour de la figure d'Arthur et de ses chevaliers de la table ronde. Résultant de la christianisation (partielle) des motifs du merveilleux celtique : elle reprend notamment les thèmes des Îles merveilleuses, de l'Autre

monde, des fées amantes, cruelles ou bienveillantes, des créatures hybrides ou fabuleuses ; le Graal est (aussi) un avatar du chaudron magique de Bran, héros celtique, d'où les morts ressortaient vivants.

Les romans bretons ont également des sources plus savantes, notamment diverses chroniques rédigées en latin depuis le VI^e siècle : Geoffroy de Monmouth écrit en 1136 une *Historia regnum Britanniae* qui établit une filiation entre Troie et l'Empire breton, fondé par Brutus, fils d'Ascagne et petit fils d'Énée. Dès 1155, l'ouvrage est traduit en français par Wace (un clerc anglo-normand de la cour d'Henri II), c'est le *Roman de Brut* (1155), première apparition de la matière de Bretagne en langue romane.

Le principal représentant de la matière de Bretagne est Chrétien de Troyes, dont l'oeuvre aura de multiples héritiers. Les différentes versions de *Tristan et Iseut* en font aussi partie, de même que les oeuvres de Marie de France.

Chrétien de Troyes

On ne sait quasiment rien du plus grand romancier français du Moyen Âge. On suppose qu'il a fréquenté les cours de Marie de Champagne (qui lui a imposé le sujet de son *Lancelot*) puis de Philippe d'Alsace, comte de Flandres (*Perceval* lui est dédié). Sa grande culture semble indiquer une formation de clerc. Le *Conte du Graal* est inachevé, peut-être en raison de la mort de son auteur. Chrétien de Troyes aura de multiples héritiers tout au long du Moyen Âge. Sa redécouverte, toutefois, est relativement récente : ignoré à la fin du XIX^e,

il n'est édité et traduit qu'après la seconde guerre mondiale.

Chrétien de Troyes est l'auteur de cinq romans en vers : *Erec et Enide* (v. 1170), *Cligès* (v. 1176), *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)* et *Le Chevalier au Lion (Yvain)* (v. 1178-1181) et *Le Conte du Graal (Perceval)* (v. 1182-1190). Les aventures des chevaliers qui sont les héros de ces romans ont bien entendu un sens symbolique : il s'agit de la quête d'une identité. L'amour tient également une large place, mais, chez Chrétien de Troyes, ne se réalise pleinement que dans le mariage. Il a également écrit deux chansons d'amour qui sont les plus anciennes connues en langue d'oïl, ainsi qu'un bref récit ovidien, *Philomena*.

Dans les prologues de ses romans, le romancier expose de façon claire les grands

principes de sa poétique, qui est également celle du roman de cette époque. Elle s'articule autour de trois notions : la *matière* (le sujet), fournie par des sources orales ou écrites, le *sens* (la direction, l'orientation générale), qui est souvent imposé par le commanditaire et la *conjointure* (la composition), qui donne cohérence et unité, et fait du roman une oeuvre d'art. Pour la première fois avec Chrétien de Troyes, on peut parler d'une "oeuvre" : ses romans forment un ensemble cohérent, avec des constantes et des ruptures. Ils se distinguent par un style et une tonalité propre : une sorte de distance, pleine d'humour et de poésie.

Tristan et Iseut

La légende de Tristan et Iseut a connu plusieurs versions au XII^e siècle, dont certaines sont perdues. Nous ne possédons d'ailleurs

aucun manuscrit complet, mais seulement des fragments assez brefs. La forme et l'esprit de ce "conte d'amour et de mort" varient selon les versions conservées. Seule demeure la fascination qu'il exerce sur l'ensemble du monde occidental depuis le Moyen Âge. Comme le motif du graal, l'histoire de Tristan et Iseut a engendré un véritable mythe qui a profondément marqué l'inconscient collectif.

Il n'y a pas un mais des romans de Tristan et Iseut :

- La version de Bérout , trouvère normand, écrite entre 1150 et 1190, est sans doute la plus ancienne. Nous n'en possédons qu'une seule copie manuscrite de la fin du XIII^e siècle, qui regroupe des fragments importants (4500 octosyllabes environ). Le *Tristan* de Bérout témoigne de l'état le plus primitif de la

légende : le filtre d'amour y est vraiment une boisson magique.

- La version de Thomas, trouvère anglo-normand, écrite vers 1175, comprend plusieurs fragments lacunaires et discontinus (environ 3000 octosyllabes). Elle se caractérise par une plus grande influence de la courtoisie et un goût nettement plus affirmé pour l'analyse psychologique : le filtre d'amour acquiert un sens symbolique.

- De la *Folie Tristan*, qui raconte un épisode où Tristan feint la folie pour approcher Iseut, nous disposons de deux versions, dans les manuscrits d'Oxford et Berne.

- Le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France, vers 1160-1170, évoque également la légende de Tristan et Iseut.

- Aux XIII^e et XIV^e siècles, enfin, paraissent plusieurs versions du *Tristan en prose* anonyme, qui font de Tristan, devenu chevalier de la Table ronde, un autre Lancelot.

L'héritage de Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes a eu au Moyen Âge de nombreux imitateurs. Jusqu'au milieu du XIII^e siècle, on trouve une abondante production de romans arthuriens en vers centrés sur les aventures d'un héros. Le dernier grand roman arthurien en vers est le *Méliador* de Jean Froissart, écrit entre 1365 et 1380, il demeure inachevé tout en comptant plus de 30 000 octosyllabes, et remonte jusqu'aux temps pré-arthuriens pour décrire les origines de la chevalerie errante.

Le Bel inconnu, écrit à la fin du XII^e siècle par Renaut de Beaujeu (qui est peut-être Renaut de

Bâgé, 1165-1230) occupe une place un peu à part. Ce roman propose une réécriture ludique et subtile des motifs arthuriens, combinée avec le récit d'une aventure amoureuse assez mystérieuse du narrateur.

Deux motifs de Chrétien de Troyes, l'un profane et l'autre sacré, ont une postérité considérable : le personnage de Lancelot et le motif du Graal. *Le Conte du Graal* est ainsi l'objet de plusieurs continuations en vers à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle.

Robert de Boron est notamment l'auteur, vers 1190-1210, d'une trilogie en vers dont on n'a conservé que la première partie, le *Roman de l'histoire du Graal* (v. 1200). Les deux parties suivantes, *Merlin* et *Perceval*, écrites vers 1205-1210, ne sont connues que par des mises en prose postérieures. Robert de Boron fait du

Graal (objet assez mystérieux empreint de merveilleux celtique chez Chrétien de Troyes) une relique chrétienne : le calice de la Cène, dans lequel Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ.

Le roman "réaliste" (XII^e-XIII^e)

Il existe dès le XII^e siècle dans le roman en vers, à côté du roman arthurien, un courant dit "réaliste" qui résulte d'une autre conception du roman : Gautier d'Arras, auteur entre 1176 et 1184 de *Eracle* et *Ille et Galeron*, reproche ainsi aux romans bretons leur manque de vérité et leur goût pour le merveilleux. Ces romans racontent des aventures qui ne sont pas toujours très "réalistes" au sens actuel du terme, mais qui se déroulent dans un monde contemporain, dans un décor quotidien, parmi des personnages réels ou inventés produisant un effet de réel. Ces romans peuvent être considérés comme des extensions de la nouvelle courtoise, dont ils reprennent les thèmes amoureux, étoffant une matière souvent un peu mince à l'aide de tout un matériau romanesque qui a survécu depuis, notamment dans le roman

populaire : enlèvements, coïncidences, retrouvailles, etc. Les héros du roman idyllique anonyme *Floire et Blancheflor* (v. 1150), vont ainsi de péripétie en péripétie de l'Espagne musulmane à l'Émirat de Babylone.

Très souvent, ces romans reprennent et exploitent les thèmes de *cansos*, de lais ou de chansons de geste, jouant des contrastes et des échos entre l'écriture romanesque et ses modèles lyriques. Au début du XIII^e siècle, *L'Escoufle* (v. 1202) ou *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (v. 1226) de Jean Renart, présentent la particularité d'insérer dans une trame romanesque des poèmes lyriques. Gerbert de Montreuil reprend ce procédé dans le *Roman de la Violette* (v. 1227-1229). Le *Roman du châtelain du Coucy et de la dame du Fayel* de Jakeme (fin XIII^e) est très intéressant : sa narration se déploie à partir des chansons

d'amour et de croisade du trouvère nommé chatelain du Coucy, qui sont enchâssées dans le récit. *Flamenca*, roman occitan de la fin du XIII^e siècle, est à la fois un roman d'aventures et un roman psychologique, qui voit la victoire de l'héroïne sur son mari jaloux, et la réussite sociale de son amant : l'ascension sociale, souvent liée à l'amour, devient d'ailleurs un sujet fréquent.

Le roman en prose (XIII^e)

À partir du XIII^e siècle, romans en vers et romans en prose coexistent. Peu à peu, en effet, la prose, considérée comme le véhicule de la vérité, remplace l'octosyllabe à rimes plates, d'abord pour l'écriture de l'histoire dans les chroniques, puis, au début du XIII^e siècle, dans la plupart des textes concernant l'histoire du Graal.

Le recours à la prose s'explique en partie par l'ampleur que prennent ces cycles. En outre la prose, qui permet une syntaxe plus élaborée, est un meilleur outil pour créer l'illusion chronologique dans ces récits qui se présentent presque comme des histoires globales du monde. Elle permet le développement d'un nouveau mode d'écriture et de nouvelles techniques, notamment l'utilisation à une très grande échelle de la technique de l'entrelacement de plusieurs fils narratifs et de la réécriture des motifs.

Le Cycle du pseudo-Robert de Boron, est inspiré par la trilogie en vers de Robert de Boron, et lui fut un temps attribué. C'est aussi une trilogie, qui comporte un *Joseph*, un *Merlin* et un *Perceval*, et raconte toute l'histoire du Graal, sa translation en Bretagne, l'histoire de Merlin et celle d'Arthur, jusqu'à la quête du

Graal menée à son terme par Perceval. Le Cycle du Lancelot-Graal (v. 1225-1230) ou Cycle de la Vulgate, est le plus célèbre des grands cycles en prose. Il comprend cinq parties : *l'Estoire del saint Graal* et *l'Estoire Merlin* (ajoutés vers 1230-1235), le *Lancelot* propre (v. 1220-1225), noyau du cycle, qui compte 2500 pages environ, la *Quête du saint Graal* (v. 1225-1230) et la *Mort le roi Artur* (v. 1230), émouvant crépuscule des Dieux. Ces deux vastes fresques sont très marquées par l'influence cléricale : une nouvelle image de la chevalerie "célestielle" au service et en quête de Dieu s'y élabore (avec par exemple le personnage de Galaad) et s'y développe peu à peu. Dans *Perlesvaus* (v.1220-1230), un ange raconte le combat de la chevalerie arthurienne contre les forces du mal. D'autres cycles romanesques en prose sont restés célèbres :

Guiron le courtois (av. 1240), qui développe les aventures de la génération des "pères" : Arthur, Tristan, Lancelot, ou les différentes versions de *Tristan en prose* (XIII^e et XIV^e siècles).

Le roman allégorique : le *Roman de la Rose* (1230-1275)

Ce est le roman de la Rose / où l'art d'aimer est toute enclose

Le *Roman de la Rose* s'intitule "roman" mais constitue plutôt un double *miroir* aux amoureux, une somme allégorique et encyclopédique de 22000 octosyllabes à rimes plates qui résume tous les thèmes de la courtoisie et de la philosophie des XII^e et XIII^e siècles.

Le premier *Roman de la Rose*, écrit vers 1230 par un poète courtois, **Guillaume de**

Lorris, raconte les étapes initiales d'un parcours amoureux au milieu d'un "jardin d'Amour". Inachevé, il s'interrompt après 4058 vers alors que l'amant, désespéré, est séparé de la Rose (la Dame) par les murailles pleines de personnages du château de Jalousie. Ce premier texte est la mise en récit, à travers la fiction d'un songe autobiographique, des thèmes de la lyrique courtoise, une sorte de synthèse poétique de la *fin'amor* (qui est alors à la fois à son apogée et au début de son déclin), un art d'aimer complexe et subtil, dans lequel l'allégorie est utilisée avec beaucoup de légèreté.

Le *Roman de la Rose* est achevé vers 1270-1275 par **Jean de Meun**, cleric parisien par ailleurs traducteur d'oeuvres latines. Vers le milieu de l'ouvrage il donne son nom : Jean Chopinel, né à Meun-sur-Loire, ainsi que celui

de son prédécesseur. Cette deuxième partie est une longue glose critique et ironique de la première, dont le ton est beaucoup plus lourd et démonstratif. L'amant perd ses illusions courtoises, et va jusqu'à cueillir la rose, dans une scène d'une obscénité à peine voilée. Les personnages sont des figures allégoriques : le dernier mot revient à Nature, qui exalte procréation et fécondité. Les thèmes courtois sont remplacés par des conseils cyniques, des digressions philosophiques inspirées d'Alain de Lille, des exposés scientifiques, des prises de position sur l'actualité. Le *Roman de la Rose* connaît un succès durable surtout grâce à cette deuxième partie. Au début du XV^e siècle, il est l'objet de la première querelle écrite de la littérature française, lorsque Christine de Pizan attaque les positions antiféministes de Jean de Meun. Livre de référence pour la Renaissance,

il échappe au mépris pour le Moyen Âge et est édité par Marot.

Évolutions du roman aux XIV^e et XV^e siècles

Après son épanouissement au XIII^e siècle, la forme romanesque connaît peu d'évolutions aux XIV^e et XV^e siècles : l'Allégorie et l'Histoire envahissent le roman, et l'invention romanesque marque un temps d'arrêt.

A partir du XIV^e siècle, la forme du récit narratif est la prose, et le vers apparaît comme une forme désuète. A la demande du public, on s'emploie donc à "mettre en prose", ou à "dérimer", de nombreux romans en vers et chansons de geste des XII^e et XIII^e, ce qui abolit les différences formelles entre roman et chanson de geste, et fournit l'occasion de remanier ou restructurer certains grands cycles (le *Roman de Guillaume d'Orange* (av. 1458),

utilise ainsi treize chansons différentes du cycle). Ces mises en prose connaîtront un succès durable : au XVI^e siècle, elles seront souvent imprimées et feront partie des classiques de la littérature populaire de colportage.

Les romans originaux de cette période sont souvent des romans allégoriques. Dans le *Roman de Fauvel* (1310-1314) de Gervais du Bus (fin XIII^e - ap. 1338), le héros, un cheval, est la figure emblématique du triomphe de la Fausseté. Dans le *Livre du Cuer d'Amour espris* (1457) de René d'Anjou (1409-1480) le chevalier Cuer, en compagnie de son écuyer Désir, part en quête de sa Dame (Merci) détenue par Danger. S'inspirant à la fois du *Roman de la Rose* et de la Quête du Graal, ce roman affiche ouvertement ces modèles, et se

veut la synthèse, pleine de mélancolie, du lyrisme et du roman courtois.

Antoine de la Sale (1385 ou 1386 - vers 1460) aventurier et polygraphe, est l'auteur du *Paradis de la reine Sibylle* (récit d'un voyage en Italie), et de la *Salade* (essai didactique mêlant des jeux de mot sur son nom à toutes sortes d'herbes). Il commence le *Petit Jehan de Saintré* (1456) comme un roman d'apprentissage courtois avec l'éducation sentimentale et chevaleresque d'un jeune page par la "Dame des Belles Cousines", mais le termine comme un fabliau avec la chute brutale du héros dans une réalité triviale (la rencontre avec un gros abbé amant de la Dame et sa vengeance finale).

Le roman des origines

Au XIV^e siècle le roman est préoccupé par les origines et le lignage. Le dernier grand

roman arthurien en vers est le *Méliador* (entre 1365 et 1380) de Jean Froissart, qui reste inachevé avec tout de même plus de 30 000 octosyllabes, et remonte jusqu'aux temps pré-arthuriens, à la recherche du mythe d'origine de la chevalerie errante. Deux vastes romans en prose sont aussi des romans des origines : *Ysaye le triste* (ap. 1350) raconte l'histoire du fils de Tristan, et *Perceforest* (vers 1340), tente de réunir la légende d'Alexandre et celle du Graal (Perceforest, frère d'Alexandre, devient roi de Bretagne), et met en place les lignées d'Arthur et des principaux chevaliers de la Table ronde.

Mais si le roman des origines retrace l'histoire fabuleuse d'un royaume, d'un grand personnage, c'est souvent dans le but de donner des lettres de noblesse et un lignage

mythologique à des familles qui ont besoin d'asseoir des ambitions politiques.

Le plus célèbre, le *Roman de Mélusine*, récupère, sur une commande de Jean de Berry, une légende ancienne aux origines mythiques : de l'union de Raimondin avec la fée Mélusine (qu'il perd pour l'avoir, malgré son interdiction, vue se baigner, métamorphosée en serpent jusqu'à la taille) naît une puissante lignée, celle des Lusignan, dont le roman raconte le destin à travers celui des fils de Mélusine. Il en existe deux versions, l'une en prose par Jean d'Arras (1392-1393), l'autre en vers, quelques années plus tard, par Coudrette.

Les formes narratives brèves. La nouvelle courtoise

Les XII^e et surtout XIII^e siècles voient se multiplier des formes brèves assez difficiles à

classer, car elles sont généralement à l'intersection de la poésie et du roman, et, comme ces deux genres, écrites en vers (en général des octosyllabes à rimes plates).

Certaines de ces formes sont assez atypiques comme les lais, dont les plus célèbres sont ceux de Marie de France. Le lai, d'origine bretonne et populaire, est une composition musicale que les jongleurs exécutaient en s'accompagnant de la *rote*, une sorte de harpe. La *chantefable* est un genre plus atypique encore, puisque le très beau récit anonyme *Aucassin et Nicolette* en est l'unique attestation.

Un certain nombre de brefs récits courtois en vers du XIII^e siècle peuvent être regroupés sous le terme générique de "nouvelles courtoises". Il s'agit de textes très courts (le

plus souvent moins de mille vers), qui sont en quelque sorte un genre intermédiaire entre le poème (la chanson d'amour) et le roman courtois. Il s'agit souvent dans ces textes de décrire une situation exemplaire, d'illustrer un "cas" possible dans le système de l'amour courtois. La nouvelle privilégie le raffinement extrême dans la forme et dans l'analyse nuancée des sentiments, tandis que le cadre romanesque y est réduit au minimum. En dépit de son titre, le *Lai de l'ombre* (v1221-1222) de Jean Renart est caractéristique du genre de la nouvelle. Certaines de ces histoires sont assez dramatiques, comme celle de *La Châtelaine de Vergy* (v. 1250) qui meurt de douleur, ainsi que le chevalier son amant, à la suite d'une indiscretion involontaire.

Une grande partie de la production narrative brève, enfin, appartient au domaine de

la littérature satirique : c'est le cas notamment de l'abondant corpus des fabliaux, ainsi que de celui des fables d'animaux et isopets, dont les textes les plus célèbres sont ceux des multiples branches du *Roman de Renart*.

Marie de France

Marie de France est la première femme écrivain française, mais on ne sait quasiment rien d'elle, si ce n'est ce qu'elle écrit elle-même dans l'épilogue de ses *Fables* : "*Marie ai num, si sui de France*" (J'ai pour nom Marie et je suis de France). Vivant probablement en Angleterre, liée à la cour d'Henri II Plantagenêt et d'Aliénor d'Aquitaine (ses *Lais* sont dédiés à un roi, sans doute Henri II), elle devait être originaire d'Île-de-France. Son oeuvre manifestant une grande culture, on la suppose abbesse d'un monastère (peut-être celle de

Reading, demi-soeur illégitime d'Henri II). On a conservé d'elle trois oeuvres, d'inspiration assez différente.

Les *Lais* ou *Contes* (v. 1160-1175) sont un recueil de douze courts récits en octosyllabes à rimes plates, de dimensions variables (des 118 vers du *Chèvrefeuille* aux 1184 vers d'*Eliaduc*) qui sont aux *romans bretons* ce que les nouvelles seront plus tard aux romans. Marie dit avoir écrit et "assemblés" ses textes à partir de "lais bretons". Un seul de ces lais est à proprement parler arthurien, le *Lai de Lanval*. L'amour, le plus souvent en marge de la société (neuf des douze lais racontent des amours adultérines), est le sujet principal du recueil : le plus court mais peut-être le plus beau de ces textes, *le Lai du chèvrefeuille*, se rapporte ainsi à l'histoire de Tristan et Iseut . Plusieurs lais

font intervenir le merveilleux, mais tous ont néanmoins le monde réel pour toile de fond.

Marie de France, avec un grand talent de conteur, ajoute une tonalité courtoise et poétique à la magie de la matière de Bretagne. Une discrète émotion se dégage de récits où l'auteur privilégie la pitié et la compassion pour ses personnages. Son style est d'une grande économie de moyens, caractérisé par la sobriété dans la composition du récit, un art très sûr de la mise en scène et l'efficacité d'une langue simple et limpide.

Outre les Lais, Marie de France est aussi l'auteur d'un recueil de *Fables* (entre 1167 et 1189) qui est la première adaptation en français des fables ésopiques connue, et *L'espurgatoire de saint Patrice* (ap. 1189), qui propose une évocation détaillée des souffrances du

Purgatoire, et s'inscrit dans la tradition des voyages vers l'Au-delà.

Aucassin et Nicolette

La date de cette oeuvre, dont l'unique manuscrit provient de la seconde moitié du XIII^e siècle, reste imprécise, mais on la situe plutôt à l'extrême fin du XII^e siècle ou dans la première moitié du XIII^e siècle. L'auteur (ou le récitant) a, dans le texte même, baptisé l'oeuvre "chantefable", ce qui est l'unique attestation de ce mot.

D'une grande originalité formelle, ce texte qui mêle prose et poésie, et comporte même des aspects dramatiques, est très difficile à classer. Il est constitué de plus de quarante morceaux où alternent des laisses assonancés destinées au chant, introduites par "or se cante" (cela se chante) (le manuscrit indique trois phrases

mélodiques) et des morceaux de prose, passages narratifs faits pour la récitation, précédés de "or dient et content et fabloient" (maintenant on parle, on raconte et on bavarde). Les laisses aussi bien que la prose contiennent de nombreux monologues et dialogues, si bien que l'ensemble offre également des possibilités de mise en scène.

Les personnages de ce récit sont tout aussi originaux que la forme choisie : dans cette histoire d'amour contrarié, le jeune homme, Aucassin (la petite oie ?) est paralysé par son amour et pleure beaucoup, tandis que la jeune sarrasine Nicolette (un diminutif de Nicolas ?) est pleine d'énergie et d'esprit de décision. Cet hymne à la féminité pourrait également raconter l'histoire de l'amour d'un mortel pour une fée (les "sarrasines" sont également des esprits).

Il est en tout cas certain que l'auteur anonyme de cette chantefable pleine de fantaisie et de virtuosité connaissait très bien la littérature de son temps, comme le montre son utilisation ludique de registres très divers, lyriques, épiques, dramatiques et romanesques.

Les Fabliaux (fin du XII^e siècle - XIV^e)

Le corpus des fabliaux comprend, selon les définitions, 130 à 160 textes anonymes ou attribués (par exemple à Jean Bodel ou Rutebeuf, Cortesbarbe, Durand, Gautier le Leu, Henry d'Andeli, etc.), composés de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle, et surtout au XIII^e siècle. Ce sont des textes courts (100 à 600 vers), en octosyllabes à rimes plates comme les autres genres narratifs brefs, mais dans la veine comique : leur but est de divertir, voire de faire rire. La plupart semblent avoir été écrits dans le nord de la France (Picardie, Centre, Normandie). Le plus ancien est Richeut (v. 1170), l'histoire d'une ancienne nonne devenue prostituée qui fait porter à trois hommes (un prêtre, un chevalier, un bourgeois) la paternité de son fils. Le fabliau cesse d'exister comme genre au milieu du XIV^e siècle

au profit d'une part de la nouvelle en prose et d'autre part de la farce théâtrale.

Les sujets et la tonalité des fabliaux sont assez variés. Certains sont plutôt des contes moraux (par exemple *La Housse partie* (partagée) de Bernier au XIII^e), assez proches des fables, d'où leur nom (*fabliau* est un picardisme pour *fableau*, diminutif de fable, employé par les auteurs dans plusieurs manuscrits). Certains sont scatologiques, grivois, voire obscènes (*Le Chevalier qui fit les cons parler*, *Le Rêve des vits*, *Celle qui fut foutue et défoutue...*). Misogynie et anticléricalisme y sont de mise, et beaucoup mettent en scène le triangle mari / femme / amante. Les personnages y sont souvent caricaturaux et très sommairement campés : ce sont des types (religieux ridicules, paillards et cupides, femmes vulgaires et rusées, maris

jaloux, cocus et bafoués, entremetteuses cupides, paysans madrés). Le scénario repose le plus souvent sur une duperie, un bon tour, une ruse, raconté avec verve, dans une intrigue pleine d'artifices, de stratagèmes, d'effets d'antithèse et de symétrie : le schéma du trompeur trompé avec ses propres armes est ainsi particulièrement prisé. Dans le fabliau, la performance intellectuelle voisine avec un discret sadisme.

***Le Roman de Renart* (v. 1170 - v. 1250)**

Le Roman de Renart n'est pas un roman, mais un ensemble disparate de récits en octosyllabes de diverses longueurs, appelés dès le Moyen Âge des *branches*. On dénombre 25 à 27 branches de 300 à 3000 vers, dont la plupart des auteurs sont anonymes, soient quelques 25 000 vers. La branche II, la plus ancienne (v. 1170) est attribuée à Pierre de Saint-Cloud. Dès le XIII^e siècle les branches sont regroupées en recueils, auxquels des effets d'intertextualité de plus en plus nombreux confèrent une unité. Ces textes sont issus d'une longue tradition de récits animaliers en latin, notamment *Ysengrinus* (v. 1148-1149, 6500 vers en distiques latins, attribués au clerc flamand Nivard, où on trouve le personnage de Reinardus), ainsi que des fables ésopiques regroupées au Moyen Âge dans des recueils nommés *Isopets*. Le

personnage de Renart rencontre un grand succès dès le Moyen Âge, et il est encore vivant aujourd'hui, surtout dans la littérature enfantine. Son nom a même remplacé le terme de *goupil* pour désigner l'animal.

Renart est un héros complexe et polymorphe (parfois bon petit diable ou marginal redresseur de torts, parfois obsédé sexuel ou hypocrite démon). Il incarne la ruse intelligente (ou *engin*) liée à l'art de la parole : comme dans les fabliaux, la structure narrative de base est celle du *bon tour* joué par Renart, le *décepteur*. Ses aventures mettent en scène un monde animal aux caractéristiques largement mais pas totalement anthropomorphiques : la queue souvent dépasse de l'armure. Ces textes satiriques ont des fonctions diverses : parodie littéraire des chansons de geste et romans courtois, mais aussi critique sociale

(dénonciation de la faim, anticléricalisme), transgression de tabous religieux (Dieu est absent) ou psychologiques (l'antagonisme central entre Renart et Ysengrin le loup remonte à la scène primitive qu'est le viol de la louve). Les oeuvres les plus tardives (*Renart le Bestourné* (à l'envers) de Rutebeuf, ou l'anonyme *Renart le Contrefait*, 1319-1342) accentuent cette tonalité satirique.

La nouvelle en prose au XV^e siècle

On redécouvre la nouvelle au XV^e siècle. Contrairement aux lais et nouvelles courtoises du XIII^e siècle, les nouvelles sont désormais écrites en prose, et s'écartent du merveilleux pour peindre dans toute sa noirceur une époque contemporaine troublée et mettre en évidence la précarité des anciennes valeurs courtoises. La nouvelle en prose est également dans la continuité du fabliau, genre tombé en désuétude dont elle reprend certains des thèmes, et surtout la structure fondée sur les surprises et les retournements.

C'est le cas notamment des *Quinze joies de Mariage*, texte satirique que l'on peut dater du début du XV^e et qui parodie les "Quinze Joies de la Vierge". En quinze tableaux mi-narratifs mi-satiriques, dans une langue proche

de la langue parlée, l'auteur anonyme (son nom est dissimulé dans une charade) énumère les malheurs de l'homme pris dans la "nasse" du mariage. La satire anti-féministe voisine avec une analyse impitoyable de l'aveuglement de personnages placés dans des situations quotidiennes et concrètes.

Les *Cent Nouvelles nouvelles* (v. 1462-1466) sont composées à la Cour de Bourgogne sur le modèle du *Décameron* de Boccace. Ces "histoires plaisantes et grivoises" sont aussi issues d'autres sources : des fabliaux, et divers recueils italiens, notamment les *Facéties* du Pogge. Ces sources sont mises au goût du jour et traitées avec beaucoup de réalisme par une trentaine de narrateurs différents identifiés comme des personnages réels : le duc de Bourgogne pour la première, puis les membres de sa cour, l'auteur lui-même signant cinq

récits. Ces récits mettent en scène divers conflits entre les valeurs idéales et le désir de jouissance d'une époque et d'un milieu. Ce recueil a un grand succès et beaucoup d'influence sur les nouvelles écrites au XVI^e siècle : Philippe de Vigneules en reprend le titre en 1505.

Existe-t-il un théâtre médiéval ?

Le théâtre est celui des genres littéraires qui apparaît le plus tardivement dans la littérature française. Il n'y a pas de continuité depuis le théâtre latin classique, et l'histoire du théâtre au Moyen Âge s'avère très difficile à établir pour deux raisons :

Comment, d'une part, distinguer les oeuvres à proprement parler théâtrales à une époque où la plupart des oeuvres littéraires (chansons de geste, poésie, vie de saints, etc.) faisaient l'objet d'une "performance" orale en ce qu'elles étaient récitées, psalmodiées, chantées, ou mimées.

D'autre part, les textes des oeuvres destinées uniquement au spectacle, n'ont été conservés que très exceptionnellement,

lorsqu'ils étaient écrits par un auteur connu ou en raison de circonstances particulières.

En dépit du très petit nombre de textes conservés, la performance théâtrale occupait sans doute une place importante dans la vie sociale. La représentation est un événement unique, à l'occasion d'une fête, et l'ensemble de la communauté urbaine y participe. Elle n'a d'ailleurs pas de lieu spécifique, mais s'intègre dans la ville, d'abord dans l'enceinte des abbayes, sur les porches de églises, puis dans un espace plus urbain : rues, carrefours, places.

De la liturgie vers le théâtre

Les premières oeuvres théâtrales sont des pièces religieuses liées à la liturgie. On considère même que de brèves séquences

hagiographiques chantées en langue vulgaire insérées dans les messes en latin sont les premières ébauches de théâtre. Ces épisodes prenant peu à peu de l'importance, on assiste à de véritables tentatives de mise en scène, en des saynètes de plus en plus élaborées, qui sont finalement refoulées hors des églises, sur leur porche puis dans les rues et sur les places voisines.

Les personnages de ces performances sont des figures de la Bible (notamment de la Genèse, de la Résurrection, de Noël), et bientôt de la totalité de l'Histoire sainte. L'espace scénique de ces spectacles est celui du "théâtre en rond" partagé en plusieurs "mansions" (l'Enfer, le Paradis, le Monde).

L'un des premiers spectacles de ce type qui ait été conservé est le *Sponsus* (L'époux),

qui date du XI^e siècle. Il s'agit d'une mise en scène de la parabole des vierges sages et des vierges folles, qui se présente sous la forme d'un texte latin entrecoupé de refrains et de répliques en langue d'oc, selon la technique que l'on a pu désigner par l'expression de "drame farci".

Du sacré au comique (XII^e-XIII^e)

C'est dans le milieu anglo-normand, entre 1150 et 1200, que le genre théâtral se développe, avec par exemple le *Jeu d'Adam*, ou la *Seinte Resurrection*. Au XIII^e siècle, le théâtre religieux est illustré notamment par les *Miracles de Notre-Dame* (v. 1220-1230) de Gautier de Coincy. Il faut enfin citer, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (v. 1260), qui inaugure le genre des "miracles par personnages" (la Vierge y sauve le clerc

Théophile qui avait conclu un pacte avec la diable).

Aux XII^e et XIII^e siècles, l'expression théâtrale évolue peu à peu vers des textes d'inspiration plus mondaine, avec l'apparition de personnages qui ne sont ni nobles, ni saints, ni divins, mais sont plus proches du spectateur moyen et de sa vie quotidienne. La mise en scène comique de leurs (més)aventures prend de l'ampleur, au sein des jeux liturgiques d'abord, puis indépendamment d'eux.

Au tout début du XIII^e siècle (v. 1200), Jean Bodel fait représenter son *Jeu de saint Nicolas*, qui malgré un sujet religieux présente de nombreuses scènes comiques. C'est à Arras, au XIII^e siècle, que l'on trouve les premières manifestations du théâtre profane, avec des pièces anonymes comme *Courtois d'Arras*, un

long fabliau dramatique, ou *Le Garçon et l'aveugle* (v. 1266), un court jeu comique qui annonce le genre de la fable, et surtout avec le *Jeu de la Feuillée* (v. 1276) et le *Jeu de Robin et de Marion* (v. 1283) d'Adam de la Halle.

Adam de la Halle (1240 ou 1250 - 1288- ou après 1306 ?)

Adam le Bossu (c'est le nom de son père, un bourgeois aisé dont il hérite aussi du surnom, de la Halle) naît à Arras entre 1240 et 1250, se marie vers 1270, et se fait d'abord connaître comme poète. Vers 1276, il part (peut-être) étudier à Paris et reçoit le titre de maître ès Arts. Vers 1280, il entre au service de Robert II d'Artois, puis de Charles Ier d'Anjou, roi de Naples. C'est ainsi à Naples (v. 1283-1284) qu'est représenté son *Jeu de Robin et Marion*, développement dramatique du genre de

la pastourelle. La date de sa mort est controversée : en 1288 en Italie ou après son retour à Arras en 1306.

Adam de la Halle est un poète et un musicien remarquable. Il a composé de nombreuses pièces courtes (chansons, jeux-partis, rondets de carole, motets, rondeaux polyphoniques), un dit, un congé (son adieu à Arras, vers 1280), et surtout une importante oeuvre théâtrale, qui marque l'éclosion des premiers textes du théâtre profane français.

Le *Jeu de la feuillée* (v. 1276), notamment, est une oeuvre très originale, qui met en scène Adam, le poète, vêtu en clerc, sa famille, ses voisins, et trois fées. Adam veut prendre congé pour aller faire ses études à Paris, mais se laisse entraîner à la taverne. Adam de la Halle mêle dans cette pièce le motif merveilleux du

repas de fées, invitées sous la feuillée par les chrétiens, et le thème du congé, qui est traité sur un ton grinçant, dans un style vif et familier. Ce *jeu* riche et polysémique (la *feuillée* est à la fois la loge de verdure de la statue de la Vierge au marché d'Arras, et la "folie", très présente) est un théâtre vivant, mêlant satire et merveilleux, burlesque et quotidien.

Le théâtre religieux aux XIV^e et XV^e siècles : miracles et mystères

Les formes théâtrales se développent considérablement au XIV^e et au XV^e siècles. Dans la lignée du *Jeu de saint Nicolas* et du *Miracle de Théophile* au XIII^e siècle, les *miracles par personnages*, sont l'occasion de mettre en scène des personnages et des situations variées (le motif de la femme injustement accusée revient souvent). Composés d'une succession de tirades en octosyllabes dont la fin est signalée par un quadrisyllabe, entre lesquelles sont parfois insérés des rondeaux chantés signalant par exemple les apparitions de la Vierge, ce sont souvent des commandes des confréries, religieuses ou non, à l'occasion de la fête de

leur saint patron. On a ainsi conservé une collection de quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages* représentés presque chaque année entre 1339 et 1382 lors de la réunion annuelle de la confrérie Saint-Eloi des orfèvres de Paris.

Le *mystère* est le genre majeur du théâtre de la fin XIV^e au XVI^e. À quelques exceptions près, ces pièces mettent en scène la vie d'un saint ou un épisode biblique. Il existe notamment de nombreux Mystères de la Passion du Christ, qui représentent en fait la totalité de la vie du Christ, parfois l'ensemble de l'histoire de l'humanité, en incluant des scènes bibliques, de nombreuses légendes et des intermèdes comiques. Les plus anciens d'entre eux sont relativement courts, tels la *Passion du palatinus* (XIV^e, 1996 vers), mais au XV^e siècle ils deviennent beaucoup plus longs : la *Passion*

d'Arras (1420), d'Eustache Mercadé (début XV^e-1440), compte plus de 25 000 vers, le *Mystère de la Passion* (1452) d'Arnoul Gréban (v. 1420 - av. 1471) environ 35 000 vers, le *Mystère de la Passion* (1486) de Jean Michel (2^e moitié XV^e), qui remanie le précédent, environ 30 000 vers, enfin le *Mystère des Actes des Apôtres* (1470) d'Arnoul et Simon Gréban environ 62 000 vers (c'est une vaste synthèse de l'histoire sainte et de l'histoire romaine). Leurs représentations, données par des confréries qui sont des associations d'acteurs, peuvent durer plusieurs jours et ont lieu en plein air : toute la ville participe à des mises en scène de plus en plus élaborées, avec un décor, et très souvent des "machines" compliquées, par exemple pour représenter l'Enfer.

Le théâtre comique aux XIV^e et XV^e siècles : farces et sotties

Le théâtre profane, le plus souvent comique, ne se développe vraiment qu'après la guerre de Cent Ans, à partir de 1450 environ. Ses représentations, plus fréquentes que celles du théâtre religieux, sont assurées par les membres de confréries joyeuses (les Clercs de la Basoche, étudiants en droit, les Enfants sans Souci de Paris, les Cornards de Rouen). Elles ont lieu en plein air, et comprennent en général plusieurs pièces : une *sottie*, un *monologue* ou *sermon joyeux*, une *moralité* et une *farce*. Toutes les pièces comiques sont donc par nature assez courtes (300 à 500 vers).

Les *farces* (du bas latin *farsa*, qui a donné le verbe *farcir* : il s'agissait au départ de remplir les interstices des pièces religieuses)

sont d'abord de petits intermèdes, qui deviennent de plus en plus longs jusqu'à devenir de véritables pièces, ancêtres des comédies modernes, dans lesquelles il s'agit essentiellement de faire rire. Les farces reprennent les sujets et la tonalité des fabliaux au XIII^e siècle : ce sont des pièces burlesques, d'un comique assez grossier, dans lesquelles l'action est simple et rapide, résultant d'un savant dosage de répétition et de surprise et racontant souvent les infortunes de la vie conjugale (comme dans la *Farce du Cuvier*). Les personnages y sont récurrents et assez caricaturaux ; un rôle, nouveau par rapport au fabliau, prend de l'importance, celui du *badin* (le naïf, l'innocent, le candide). Environ 150 farces ont été conservées, écrites entre 1440 et 1560. La plus célèbre et la plus élaborée est la *Farce de Maître Pathelin* (entre 1456 et 1469) :

souvent adaptée, encore représentée aujourd'hui, elle est plus longue que la moyenne (environ 1500 vers). Un argument assez complexe, sur le schéma classique du trompeur trompé, de nombreux jeux de mots plus ou moins subtils et une caractérisation psychologique des personnages assez poussée en font la première des comédies françaises.

Les autres genres comiques sont les *sotties*, pièces des *Sots* (par référence à des confréries dans lesquelles les acteurs ont à leur tête un Prince des Sots ou une Mère Sotte, et portent un costume et des attributs de fous), parodies carnavalesques pleines de jeux de mots et de plaisanteries, les *moralités*, pièces didactiques plus ou moins burlesques, représentant des personnages allégoriques et abordant des sujets religieux, moraux, ou politiques, et les *monologues* ou *sermons joyeux*

sur le modèle des anciens sermons de jongleurs (comme le *Dit de l'herberie* de Rutebeuf) dont l'un des plus connus est le *Franc Archer de Bagnolet* (1468), monologue du soldat fanfaron, attribué parfois à Villon.

La littérature didactique

La tendance didactique traverse tout le Moyen Âge. Polymorphe, elle adopte le vers et la prose, choisit la brièveté ou l'encyclopédisme. Adaptation et compilation d'ouvrages antérieurs y sont le plus souvent de mise. Avant le XIII^e siècle, sa langue est plutôt le latin, mais la volonté de vulgariser les différentes branches du savoir, et de définir une morale pratique à destination de tous, incite à recourir à la langue vulgaire.

Les *bestiaires* et *lapidaires* sont des répertoires de descriptions, d'animaux ou de

minéraux, réels ou imaginaires, qui se développent en véritables systèmes d'interprétation du monde, instaurant un système de concordances entre les apparences (*semblances*) et leurs sens (*senefiances*) en fonction d'interprétations symboliques qui sont souvent d'ordre théologique au XII^e (*Bestiaire* de Pierre de Beauvais, début XII^e), et donnent ensuite lieu à une relecture courtoise (*Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, v. 1245).

Au XIII^e siècle, la mode est à la rédaction de vastes encyclopédies en prose, comme l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz (1248), ou le plus original *Livre du Trésor* (v. 1266-1267) de Brunetto Latini (florentin écrivant en français, v. 1230-1294) : compilation des théories de ses prédécesseurs, intégrées dans un cadre scientifique, il se veut aussi traité de morale, de politique et de rhétorique.

De nombreux autres ouvrages concernent des problèmes ou des thèmes scientifiques, pratiques ou moraux plus ou moins ponctuels : du livre de fauconnerie et de chasse (*Livres du roy Modus et de la royne Ratio* d'Henri de Ferrières, *Livre de Chasse* de Gaston Phébus, 1387) à des ouvrages de morale à forte tonalité religieuse (*Livre des Manières* d'Etienne de Fougères, *Besant de Dieu* de Guillaume le Clerc), en passant par de nombreux manuels de savoir-vivre courtois (les *Enseignement des Princes* et le *Chastoiement des Dames* de Robert de Blois). Dans son *Livre des quatre âges de l'homme* (v. 1260) Philippe de Novarre dispense ainsi des conseils pour l'éducation des jeunes nobles, et fonde sa morale sur une concordance entre les quatre âges et les quatre vertus cardinales : Enfance/souffrance, Jeunesse /Service, Âge mur/Valeur, Vieillesse/Honneur.

